Nr. 10. Dnia 15-go maja 1927 r. Rok ii.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką . 1.00 zł.
kwartalnie.......................... . . 300 „
półrocznie.......................... . 6 00 .
rocznie.............................. . 12.00 .
Cena pojedyńczego egz. 70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m.7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

W ielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 razy zł
Cała strona	70	150	200	350
1/2 strony	40	90	125	225
1/4 strony	25	G(J	100	175
ijs strony	15	35	50	ł*5
iiiG strony	1Q	25	35	65

Ogłoszenia naok tadce 25 Vc drożej . - Ogł( )szenia w tekście 50% dr Dżej. - Ze ogłoszę me dro jne 1 zł

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Zawiadamiamy

że z dniem 15 maja 1927 r. otworzyliśmy zastępstwo redaKcji „Muzyka Wojskowego"

we Lwowie, przy ulicy Zygmuntowskiej 7/II.

Zastępstwo przyjął łaskawie WPan Kapitan Władysław WilKnszewsKi, kapelmistrz 40 p. p.

Upraszamy P. T. Prenumeratorów ze Wschodniej i Zachodniej Małopolski w sprawach dotyczących naszego czasopisma zwracać się pod powyższym adresem.

RedaKcja.

DR. JÓZEF REISS.

Debussy — genjusz muzyki francuskiej

(Ciąg dalszy.)

I pod względem czysto pianistycznym minjatury jego, wzorowane na finezyjnych-poematach rokokowych Couperina i Rameau stworzyły własny, oryginalny styl, nawskroś fortepjanowy, zrosły z mechaniką instrumentu, ale oparty na technice orkiestralnej:

t. zn. Debussy uważa rejestry fortepjanowe jako kolorystyczne plamy, miesza je jakby na palecie barw orkiestr, i zapomocą pomysłowych efektów dynamicznych (od nieuchwytnego **pp** do potężnego **ff)** wydobywa z instrumentu tak szarego pod względem barwy dźwiękowej, jak fortepjan, niesłychane bogactwo odcieni kolorystycznych.

Że na tem polu najwięcej skorzystał Debussy od Chopina, to sam przyznaje.

Z kultu dla Chopina powstało 12 Et ud, napisanych bezpośrednio przed śmiercią, a poświęconych pamięci naszego mistrza („a' la mémoire de Frederic Chopin").

Lecz w kompozycjach Debussyego nie idzie tylko o efekt akustyczny. Wirtuozowska technika, którą Debussy rozwinął w impressjonistycznych obrazach, schodzi później na dalszy plan:

Takie poematy orkiestralne jak „La mer" (Morze) lub „Iberia" nie są tylko impressjami opisowo-naśladowczemi, ale głębokim nastrojem, poezją o najwyższej koncentracji psychicznego wyrazu. I ten wyraz uczuciowy, ekspresja, stawia Debussyego i jego ostatnie kompozycje w rzędzie najwybitniejszych przedstawicieli ekspresjonizmu muzycznego.

Do tego kierunku należą też dwa zbiory „Preludjów", złożonych z poematów fortepjanowych, w których subtelny liryzm łączy się z dekoratywnością środków zewnętrznych i głęboką siłą nastroju.

Za przykład niechaj posłużą dwa kontrastujące Preludja:

La filie aux cheveux de lin (Dziewczę z lnianemi włosami)

i La cathédrale engloutie (Zatopiona katedra).

Pierwszy prelud — to jakby parafraza muzyczna ludowej piosenki o jasnowłosem dziewczęciu; z muzyki płynie czar łzawego nastroju lirycznego, taki sam, jak z obrazów Prerafaelitów.

W Preludzie tym przebija się niewątpliwy wpływ Mussorgskiego; organowe akordy przypominają cerkiewne brzmienie niektórych minjatur Mussorgskiego. („Tableaux d'une exposition").

Drugi Prelud (Katedra) osnuty jest na legendzie Bretońskiej o katedrze d'Ys; — ilekroć promienie słońca ozłocą fale morza, wówczas widać w przeźroczach oceanu wspaniałą katedrę, która śpi na dnie wody zaczarowanym snem. I nagle z odmętów fal i odmętów wieku wynurza się katedra w blasku świateł; słychać głos rozkołysanych dzwonów i uroczysty głos księży.

A gdy gasną promienie słońca, katedra zapada się — znika cudowna wizja.

Drugi zeszyt „Preludjów" fortepjanowych powstał w r. 1913, a więc bezpośrednio przed wojną.

50-letni Debussy wycieńczony chorobą, złamany i przerażony gwałtami wojsk nieprzyjacielskich, przelał w muzykę niepokój serca i ból, jakiego doznał każdy w obliczu tej strasznej katastrofy dziejowej:

Kompozycje fortepjanowe „Berceuse heroique" i „Six epigraphes antiques" (6 epigramów) są żałosnemi trenami a zarazem hołdem, złożonym pamięci poległych bohaterów.

W nastroju wojennym powstała elegijna scena, owiana melancholją współczucia (do śpiewu z tow. fortepianu): Noel des enfants, qui n'ont plus de maison" (Wilja dzieci, pozbawionych dachu nad głową).

W religji szuka Debussy ukojenia: Wtedy to powstaje oratorjum „Le martyre de St. Sebastien", misterjum na sola, chór, orkiestrę.

Styl Debussyego ulega wówczas zmianie: Mimo, że Debussy był mistrzem w użyciu wirtuozowskich, wyrafinowanych środków, technika jego muzyki z ostatnich lat życia znacznie się upraszcza.

Koloryt harmoniczny schodzi na dalszy plan, a zaniedbany dotychczas pierwiastek tj. melodja zdobywa przewagę. Nie jestto jednak kantylena, pełna blasku i zmysłowej piękności, lecz melodja niemal ascetyczna, nie efektowna, pełna cichej kontemplacji, przepojona najgłębszym wyrazem uczuciowym.

Co więcej! Dokonywa się u Debussyego inna zmiana!

On, który podobnie jak Mussorgski, zwalczał wszelki formalizm w sztuce, a domagał się bezwzględnej swobody, teraz, już stojąc nad grobem, uznał, że jednak ów zwalczany przez niego schemat formy, posiada wysokie wartości konstrukcyjne —

słowem, że jednak nie można z młodzieńczą lekkomyślnością odrzucać technicznych zdobyczy tradycji, lecz — przeciwnie -- na nich jako na trwałej podwalinie dalej budować!

I Debussy, ów anarchista formy, wraca do — Sonaty! Zamierzał napisać sześć sonat; wykończył trzy: 1) na wiolonczelę, 2) skrzypce, 3) na flet — harfę — wiolę.

I wtedy to rozpoczął Debussy zaciętą kampanję przeciwko muzyce niemieckiej.

W licznych artykułach polemicznych, pisanych ze swadą i temperamentem, pozwalał su nè na druzgocącą krytykę bez żadnego respektu dla powszechnie uznanych wielkości:

Oto zdaniem Debussyego uwielbienie i istny fetyszyzm dla Be et ho ve na przekroczył wszelkie możliwe granice!

Beethoven doprowadził symfonję do takiego rozwoju, że po nim pisanie symfonji i sonat jest bezużyteczne; będzie to tylko powtarzanie tego, co on już powiedział!

Gluck jako przedstawiciel dawnej opery jest — według Debussyego — przeżytkiem, a Wagner — największem niebezpieczeństwem dla kultury francuskiej.

Z niemieckich kompozytorów uznawaf Debussy Schumanna i to głównie jego minjatury fortepianowe, które w początkach twórczości były dla niego wzorem.

Najwyższą czcią otaczał nadto Mozarta i J. S. Bacha, o którym mówił,

że „w starym Bachu mieści się cała muzyka[11] („Vieux Bach qui contient toute la musique").

Debussy nawoływał:

„Należy otworzyć okna i spoglądać na błękit nieba!" (Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur 'le ciel librę).

„Przestrzeni! Światła!" — oto hasło Debussyego.

I dał muzyce francuskiej to upragnione światło! —

Z antagonizmu narodowego wobec Niemców wyniknęła długa jego walka o byt muzyki francuskiej !

Walka zakończyła się chlubnem zwycięstwem romańskiej sztuki!

Debussy zwycięż)^! wywalczył Francji dominujące stanowisko jako nowego ogniska kultury muzycznej.

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologja. — Wagner a PolsKa.)

(Ciąg dalszy.)

W dwunastym roku życia rozpoczyna Wagner systematyczną naukę gry na fortepjanie, ale niedochodzi w niej do doskonałości. Wcześnie bowiem budzi się w nim talent kompozytorski i to przeświadczenie, właściwe twm'rcom, że tylko wnosząc myśli nowe i nowe formy spełnia się swoje zadania kompozytorskie; strony mechanicznego wykonania pozostawia więc Wagner — wirtuozom fortepjanu przedewszystkiem.

Trudno jest orzec, czyj większy wpływ uzewnętrznił się w twórczości lat młodzieńczych Wagnera. Był li to — Beethoven, czy — Mozart ?

Dzieła jednego i drugiego miał on częstą sposobność słyszeć w pobliskim Lipsku, który już wówczas, w połowie XIX stulecia, zyskał sobie opinję miasta poważnej muzyki symfonicznej. W krótce potem rozpoczęła się nauka harmonji i kontrapunktu").

Pierwszą większą, oryginalną pracą młodego adepta była **„Uwertura B-dur“**, (z uderzeniem w kotły); rzecz jeszcze bardzo naiwna pod względem formy, ale bądź, jak bądź, stosownie do wymagań akademickich, udatna. Po niej w krótkim czasokresie poszło kilkanaście utworów symfonicznych i fortepjanowych (sonata!)’. Nie pisząc tu atoli — biografji R. W. zwłaszcza — pobieżnej, jaką z konieczności stałoby się nasze studjum.

Idzie tu przedewszystkiem o **wykonanie pewnych wytycznych,** na których oparł się dalszy rozwój muzyczny Wagnera.

Jedną z tych wytycznych było zetknięcie się z Karolem — Marją Weberem, a przedewszystkiem z jego operą p. t. „Wolny Strzelec[41]. Rzecz ta, na owe czasy (1830/31) śmiała, szeroko zakrojona, oparta na legendzie ludowej, co najważniejsze, musiała uderzyć młodego, pełnego entuzjazmu, kompozytora tem mocniej, że wskazała mu w miniaturze wzór inwencji, jaką od dziecka nosił w najtajniejszych, podświadomych fibrach własnej duszy.

Słusznie też pisze André Lichtenberger[7]), że „Freischu̇tz'[4] mógł w znacznym stopniu zdecydować o całej przyszłej ideologji muzycznej Ryszarda Wagnera; że wpłynął na jego wewnętrzną decyzję bardziej, niż studja nad Beethovenem, czy Rossinim, którego aktualna naówczas opera „Wilhelm Tell[44] nie pozostała również bez wrażenia na R. W.

Mówiąc poprostu, tworzenie kompozycyj symfonicznych, których długi szereg W. już pozostawił poza sobą, przestało Wagnerowi wystarczać.

Budził się w nim jednocześnie **poeta,** świadomy swoich celów, a dążący przedewszystkiem do jaknajściślejszego zespolenia w jedno obydwu sztuk: muzyki i — poezji. Następnie zobaczymy, że powyższa synteza ulegać będzie ciągłej rewizji, że stanie się z czasem, przy końcu pracy twórczej R. W., w jego misterjum, rozwojem równoległym wszystkich sztuk pięknych. (Parsifal.)

Przypisy : °) w 1829 r.
[7]) lib. cit.

Tymczasem, w roku 1832, po mozolnych studjach nad formą, a zarazem po rozpoczęciu samodzielnej działalności, jako dyrygent chóru w Wiirzburgu, Wagner poraź pierwszy odważa się na skomponowanie **opery,** pierwszej w tym rodzaju jego twórczości.

Jest nią opera **„Die Feen“[4] („Boginki“),** na temat, zaczerpnięty u Carlo Gozzi’ego, modnego komedjopisarza włoskiego tej epoki.

Tu, na początku karjery kompozytorskiej R.W. ujawnia się już w całej pełni popęd ku fantastyczności (wpływy Szekspira), kiflegendzie, do czego wyraźnym, jak wspomnieliśmy wyżej, bodźcem i impulsem była fabuła „Wolnego Strzelca[44] Webera. —

Jednocześnie daje się już w tej pierwszej operze zauważyć **idea zbawienia** mężczyzny przez kobietę, która następnie w najróżnorodniejszych formach towarzyszyć będzie nieodłącznie dalszej twórczości wagnerowskiej.

Ta etyczna, że tak powiemy, strona tematu odsłania się' już w „Boginkach[44] w sposób poniekąd jeszcze naiwny, ale wyraźny.

Drugą stroną charakterystyczną jest świat baśni, cudownych przywidzeń i — legendy, w jaki spowitą jest akcja tej opery.

„...W muzyce wreszcie, (pisze Jachimecki)[8]) dają się zauważyć wszystkie „te czynniki modulacyjne i to ugrupowanie nut melodji, które następnie staną się cechą integralną i charakterystyczną dla całej twórczości dalszej; wreszcie pojawiają się widocznie owe „leitmotifs[44], t. j. „motywy przewodnie[44], które charakteryzują wewnętrzną psychologję każdego z bohaterów wagnerowskich[44]...

Także i następna praca, p. t. „Zakaz miłości[44] (Liebesverbot) potwierdza uprzednio poczynione tu spostrzeżenia. A również **idea wyzwolenia przez miłość,** stanowi oś przewodnią opery, (pisze Chamberlain), akcja zaś potwierdza tezę tę w zupełności.

Po krótkiej bytności w Rydze, młody dyrygent obejmuje w roku 1836 stanowisko kierownika operowego w Magdeburgu.

Tu, poraź pierwszy, lecz pod zmienionym na „Nowicjuszkę z Palermo[44] tytułem ukazała się ona w tym roku; niestety jednak do śmierci kompozytora pozostać miała w rękopisie (w bibljotece króla bawarskiego, Ludwika). Dopiero w r. 1909 ujrzała (częściowo) światło dzienne.

Aczkolwiek to dzieło było już wyraźną zapowiedzią wybitnego, a dojrzewającego talentu, niemniej właściwy rozkwit twórczy Wagnera datujemy, idąc za Edwardem Schure od chwili ukazania się opery historycznej Wagnera: „Rienzi[44]. Poprzedziły ją jednak zasadnicze zmiany w psychice twórcy, a przedewszystkiem jego pierwsza miłość.

Było to na wiosnę roku 1836.

[8]) Zebr. Jachimecki. Ryszard Wagner.

„Fantastyczne wyuzdanie życia akademickiego obrzydło mi“... (pisze sam Wagner)[9]). Dusza jego i budząca się męska dojrzałość poszukiwały jednocześnie **ideału,** któryby mógł skrystalizować w sobie odpowiedź na jedno i drugie.

Jest rzeczą wiadomą, że w ten właśnie sposób kojarzy się dziś, jak i dawniej, największy odsetek niedobranych par małżeńskich. Pomimo to więc, że urocza mieszczka, p. **Minna Planer,** posiadała wszystkie te zalety, o których marzył wówczas Wagner, to jednakowoż pamiętny dlań dzień 24 listopada stał się niebawem przyczyną wieloletniej cichej tragedji dla nich obojga. Upojenia wiosenne uleciały zwolna w oddali, a już jesienią tego roku życie realne przynosić im zaczęło rozterkę, burze domowe, przerywane kilkakrotną ucieczką p. Minny. Dopiero następnie, w roku 1852, poznanie **Matyldy Wesendonck** spowodować miało ostateczne i bezpowrotne — rozstanie.

Lecz przystąpmy do krótkiego rozpatrzenia wczesnej twórczości operowej R. Wagnera, stosując i tu z konieczności metodę syntetyczną, uogólniającą cechy wspólne, a przedewszystkiem przyszłe dążności reformatorskie w stronę dramatu muzycznego.

„Rienzi“ i **„Okręt widmo"** należą bezsprzecznie do okresu, w którym Wagner poszukiwał jedynie **muzyki,** podporządkowując jej akcję libretta. „Rienzi“ jest operą w całej pełni przypominającą nam jeszcze pokrewne utwory Spontini'ego, czy Auber'a i podział na duety, arje, septety i chóry wskazuje najwyraźniej na wpływy włoskie; to samo daje się w dziedzinie wokalnej zauważyć w partycji.

W „Rienzim" jednak, pomimo rozmachu kompozycji, nie odezwał się jeszcze przyszły, wielki reformator opery.

9) W szkicu autobiograficznym p. t. „Do moich przyjaciół".

Jednym z najmniej banalnych pomysłów operowych jest do dziś dnia nawpół fantastyczny: **„Latający Holender",** napisany kto wie, czy nie pod wpływem burzliwej podróży kompozytora do Londynu, którą odbył po opuszczeniu Rygi.

Opowiadania marynarzy, burza morska i wrodzony lęk przed nawałnicą, sprzęgły się w poetycznej duszy Ryszarda w ideę opowieści o „Latającym Holendrze". Tu ukazuje się w samej treści opery **idea odkupienia,** uosobiona w postaci Senty. Ta młoda, ofiarna bez granic kobieta staje się wybawczynią dla stroskanego w swej „nieskończonej" podróży Holendra-tułacza; ona żyje w hypnozie niejako pod wrażeniem opowieści tegoż, a celem i myślą przewodnią staje się zamiar wybawienia go za cenę własnego życia z tej matni.

Sam Wagner nie uważał „Okrętu widma" za dzieło skończone, zarzuca mu sam szereg niedociągnięć, nasuwa porównanie Holendra z Odysseuszem...

Autor jednej z najsumienniejszych prac o Wagnerze [10]), odkrywa w tej operze obok znanych już wytycznych, wysokie poczucie stylu „singspiePu" niemieckiego, które uzewnętrznia się jeszcze bardziej w „Tannhaüserze" i w „Mistrzach [z Norymbergji".

Ale pomiędzy wspomnianą operą („Okręt widmo") a „Tannhäuserem" należy logicznie umieścić cały przebogaty świat mitów i legend. Te posiada w swojej skarbnicy każdy naród. Nie każdy jednak w równym stopniu zdobywa się na tak głębokie i artystyczne zarazem ujęcie legendy, na przetworzeniu jej we własnym umyśle i wyobraźni, jak to uczynił dla Niemiec Ryszard Wagner.

(Dalszy ciąg nastąpi).

1°) Zdenko Najedlí. Richard Wagner.

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu in orkiestrach Isojsfeoiaych

(Ciąg dalszy).

Dla przykładu podajemy wzór gam minorowych, ujętych w kolejności; najpierw melodyjna, harmoniczna i pierwotna, z ich charakterystycznemi interwalami. W sposób poniżej podany należy solmizować z pamięci wszystkie gamy minorowe. Podajemy na ostatku gamę pierwotną dla tego, że gama ta, jako nieposiadająca prowadzącego tonu, jest na początku trudniej przez uczących się opanowywana, niż melodyjna czy harmoniczna. Charakterystycznych interwali z gamy melodyjnej nie należy wyszukiwać, a to z tego względu, jak nam wiadomo,'że w gamie tej w kierunku wznoszącym zostały wprowadzone dwa obce znaki chromatyczne, zaś w kierunku opadającym zostają skasowane, przez co w pierwszej połowie gamy, przy analizowaniu jej, wypadną nam całkiem inne odległości, niż w połowie drugiej tej samej gamy.

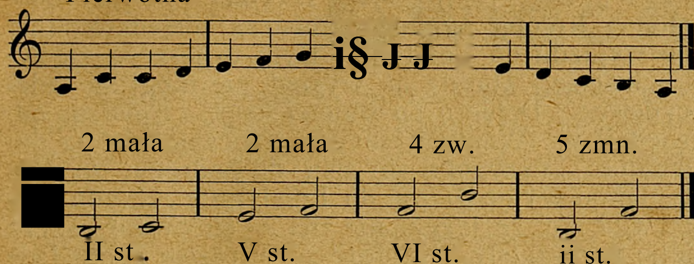
Wzór gam minorowych a-moll z charakterystycznemi interwalami, które uczniowie powinni w ten sposób wyszukiwać z pamięci w każdej minorowej gamie.

Melodyjna

Harmoniczna

2 mała — II st. 5 zmn. — II st. 5 zw. — III st. 5 zmn. — VII st.

4 zw. — IV st. 2 mała — V st. 2 zw. — VI st. 2 mała — VII st.

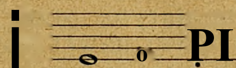


Poczem zbaczamy do gamy e-moll i t. d. jak uprzednio przerabialiśmy cykl gam majorowych.

Każdą odległość nadmierną koniecznem jest przegrywać w połączeniu na fortepjanie, by uczniowie przyswoili sobie brzmienie dyssonansów.

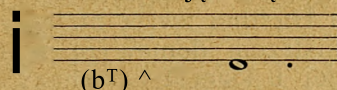
A tak jak każdy dysonans brzmi ostro — rażąco dla ucha i domaga się koniecznego oparcia, pamiętamy, że ton 7-my prowadzący dąży do góry na tonikę, a czwarty (subdominanta), zwany również półprowadzącym, ciąży na dół, przeto widzimy, że po każdym takim dyssonansie musi nastąpić konsonans, t. j. taka odległość, któraby po rażącym interwalu złagodziła poprzednią niezgodność. Takie następstwo interwali, po dyssonansie konsonans nazywamy rozwiązywanie dyssonansów. Rozwiązywanie dyssonansów winno się odbywać głosem i polega ono na tem, ażeby dźwięk był prowadzony tam, dokąd zmierza. Dyssonanse rozwiązują się tylko djatonicznie, to znaczy, że dźwięki ich posuwają się przy rozwiązywaniu djatonicznie o pół tonu czy cały ton na dół lub do góry. Nie będziemy również rozwiązywali wszystkich istniejących dyssonansów i tak jak przy trafianiu odległości dyssonansowych, ograniczymy się do najczęściej spotykanych.

Przy rozwiązywaniu odległości dyssonansowych pamiętać należy, w jakiej tonacji dany dyssonans występuje, gdyż od tonacji zależy jego rozwiązanie, w majorze na inny interwal rozwiązujemy, anainny też w minorze, oczywiście te interwale, które spotykamy wyłącznie w minorze rozwiązują się tylko do minoru, a te, które spotykamy jak w majorze tak i w minorze, rozwiązują się dwojako i też nie każdy. Na pięciolinji interwal dany do rozwiązania głosem pisze się nutami, a jego rozwiązanie punktami, zaś solmizować należy jak interwal tak i jego rozwiązanie. Np. sekunda mała rozwiązuje się tercją małą, pisze się w ten sposób:



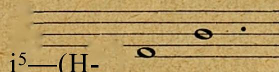
zaś wykonuje się tak:

Sekunda wielka na tercję małą i wielką

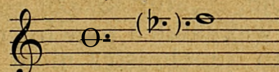


Sekunda zwiększona na kwartę czystą

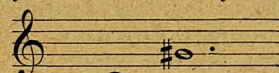
Kwarta zwiększona rozwiązuje się na sekstę małą w majorze i wielką w minorze.



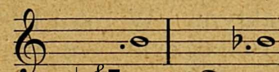
Kwinta zmniejszona rozwiązuje się na tercję wielką w majorze i małą w minorze.



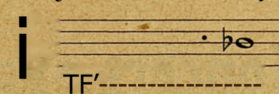
Kwinta zwiększona na sekstę wielką.



Septyma wielka i mała na sekstę wielką.



Septyma zmniejszona na kwintę czystą.



Według powyższego wzoru uczniowie powinni rozwiązywać dyssonanse głosem z pamięci.

(C. d. n.).

Józef Haydn

Urodził się dnia 31 marca 1732 we wsi Rohrau w Austrji dolnej. Ojciec jego był ubogim kołodziejem, który w czasie swoich młodzieńczych wędrówek nauczył się grać na harfie. W niedzielę i po skończonej pracy grał więc na harfie i śpiewał piosenki. Tem rozbudził wcześnie u syna swego, Józefa, skłonność do muzyki. Gdy chłopak skończył sześć lat, oddany został na naukę do jednego z krewnych rodziców. Był to nauczyciel ludowy z Heineburgu. Tu, w domu nauczyciela, prócz czytania i pisania, miał chłopak sposobność nauczyć się gry na różnych instrumentach smyczkowych i dętych, a nawet na kotłach. Prócz tego uczył się śpiewu. W późnych nawet latach życia wspominał Haydn, że choć czasem w domu tego nauczyciela więcej zjadł kijów niż chleba — to przecież wdzięczność zachowa dla niego na całe życie za to, że tak wszechstronnie kształcił.

Pewnego razu przybył do proboszcza w Heineburgu w odwiedziny nadworny kapelmistrz Reutter z Wiednia. Do chóru przy tumie św. .Szczepana potrzebował on kilku chłopców śpiewaków. Ośmioletni Haydn został poddany egzaminowi, który wypadł pomyślnie. Do 16 roku życia widzimy Haydna jako śpiewaka w chórze kościelnym. W czasie pobytu w katedralnym chórze otrzymywał Haydn dobrą naukę śpiewu i gry na instrumentach, mało jednak poświęcano uwagi nauce kompozycji. W 16 roku życia dzięki mutacji stracił Haydn swój piękny głos a z nim i miejsce. Znalazł się w niewypowiedzianie trudnem położeniu. Zajął na poddaszu izdebkę bez pieca i bez

okien i musiał utrzymywać się z lekcyj i z grywania w orkiestrach. ' Przecież był ze swego losu zadowolony. „Gdy — opowiadał później — siedziałem przy swoim starym, przez robaki stoczonym fortepjanie, królowi nawet nie zazdrościłem jego szczęścia." W tym czasie wpadło mu w ręce pierwszych sześć sonat Emanuela Bacha. „Od tego dnia nie odstąpiłem więcej od fortepjanu ani na chwilę, dopóki nie przegrałem wszystkie sonaty, a kto mnie dobrze zna, ten wie, ile mam Emanuelowi Bachowi do zawdzięczenia, ten wie, że zrozumiałem go i pilnie studjowałem." W r. 1759 zaszedł w życiu Haydna zwrot na lepsze. Naprzód został kapelmistrzem domowym u hr. Morzina, a w rok później u księcia Esterhazy'ego. Tu pozostał w służbie pełnych lat trzydzieści. Książę miał własną operę, śpiewaków i orkiestrę — mógł więc Haydn pracować i we wszystkich kierunkach talent swój rozwijać. Na dworze księcia był Haydn na polu muzyki wszystkiem: musiał komponować, dyrygować, uczyć. Najczęściej przebywał on na Węgrzech w Eisenstadt. Do Wiednia zjeżdżał na 2 lub 3 miesiące w roku w czasie zimy. W tym krótkim czasie pisał swoje symfonję, kwartety, koncerty i utwory kościelne. Ze szczególną radością uznawał korzystne dla rozwoju swego talentu stanowisko swoje. „Mój książę — mówił — jest zadowolony ze wszystkich moich prac, pracę moją uznaje, a ja jako kapelmistrz mam sposobność robić doświadczenia, spostrzegać, co wywołuje zamierzony skutek — a co wrażenie osłabia — miałem więc sposobność poprawiać, dodawać lub ujmować; od świata jestem odcięty — do prac moich nikt nie śmie się mieszać — nikt mnie w błąd wprowadzać. Dlatego pozostał Haydn w twórczości swej oryginalnym. W roku 1790 zmarł książę. W tym czasie rozpoczyna się najważniejszy, bo najpłodniejszy okres życia Haydna. Niejaki Salomon z Kolonji namawiał mistrza niejednokrotnie do wyjazdu do Londynu. Było to jeszcze za życia księcia. Haydn na wyjazd nie mógł się zdecydować. Dopiero po śmierci księcia Salomon odwiedził we Wiedniu Haydna, rzucając mu na powitanie: „Przygotuj się pan do podróży, za dwa tygodnie wyjeżdżamy do Londynu". Haydn wymawiał się, że języka nie zna — próbował jeszcze inne przeszkody wynaleźć — wreszcie zgodził się na wyjazd. W Londynie spotkały go wszystkie możliwe zaszczyty, w Oxfordzie został mianowany doktorem muzyki. W tym czasie napisał swoje najpiękniejsze, najwspanialsze dzieła, swoje najlepsze symfonję (m. i. symfonję G-dur „Mit Paukenschlag") i swoje kwartety. Najznaczniejsze, nieśmiertelne swoje dzieła „Stworzenie świata" i „Porv roku" napisał we Wiedniu. „Stworzenie świata" zostało po raz pierwszy wykonane 19 marca 1799, a „Pory roku" dnia 24 kwietnia 1801. Oba arcydzieła zostały przyjęte gorąco z należnenr uznaniem. Dnia 31 maja 1809 r. zasnął mistrz na zawsze.

Haydn jako człowiek odznaczał się nadzwyczajną skromnością i pobożnością. Każde dzieło rozpoczynał gorącą modlitwą do Boga. W rok prawie przed śmiercią obecnym był mistrz przy wykonaniu swojego „Stworzenia świata". Jest w tem dziele szczególnie piękne miejsce przy słowach „Niech się stanie światło". W czasie wykonania w tem miejscu Haydn wzniósł ręce do góry i zawołał: „Nie odemnie to wszystko — ztamtąd to pochodzi".

Haydn w długiem swojem życiu wiele napisał: 119 symfonij, 83 kwartety, 24 tria, 5 oratorjów, 44 sonat fortepianowych. Jest on twórcą symfonji i kwartetu i twórcą nowoczesnej orkiestry.

Koncert symfoniczny orkiestry 55 p. p.

Dnia 10. IV. 27 odbył się w Lesznie koncert symfoniczny orkiestry wojskowej 55 p. p. pod batutą por. kplm. Aleksandra Olszewskiego z współudziałem skrzypka Stanisława Pawlaka (profesora Wlkp. Szkoły Muzycznej w Poznaniu). Koncert ten stanowił w Lesznie zdarzenie o wybitnem znaczeniu artystycznem. Należy bowiem zaznaczyć, że koncert o tak poważnym programie („Egmont" Beethovena, „Koncert skrzypcowy g-moll Brucha, „Suita" Poradowskiego, „W Tatrach" Żeleńskiego, „Ballada i Polonez" Vieuxtemps'a) wymaga nawet na stosunkpwielkomiejskie znacznego zasobu techniki orkiestrowej i zdolności kapelmistrzowskich, Tem bardziej zatem należy ocenić ogrom pracy i zdolności por. Olszewskiego, który z dość szczupłej obsady orkiestrowej (przeszło 30 osób) potrafił wydobyć wszelkie walory interpretowanych przez niego utworów.

Koncert ten powinien mieć daleko idące na' stępstwa i być wskaźnikiem dla rozwoju artystycz' nego orkiestr symfonicznych wojskowych. Należy bowiem zerwać, z dotychczasowym szablonem odgrywania utworów mało lub bezwartościowych, a sięgnąć do istotnej muzyki symfonicznej, zagłębić się w poważną pracę artystyczną. Wyniki — jeśli wolno sądzić po powyższym koncercie — będą zdumiewające. W ten bowiem sposób staną się symfoniczne orkiestry wojskowe ważnym czynnikiem w podniesieniu kultury muzycznej na prowincji. O ile się zdaje, to omawiany koncert był drugim z rzędu, urządzonym przez orkiestrę symfoniczną wojskową w Wielkopolsce. Koncert ten zasługuje i dlatego na szczególne wyróżnienie, iż obejmował dwa utwory polskie, z których „Suitę" S. B. Poradowskiego (młodego wybitnego kompozytora poznańskiego) odegrano po raz pierwszy publicznie. Włączając więc do swego repertuaru przedewszystkiem utwory polskie, spełnią orkiestry wojskowe symfoniczne chwalebną misję propagandy muzyki polskiej (do czego się, niestety, orkiestry stołeczne nie bardzo poczuwają).

Poziom koncertu został uświetniony współudziałem znakomitego skrzypka prof. St. Pawlaka, który na skrzypcach polskich „Groblicza" (z roku 1732) czarował wprost słuchaczy.

Że publiczność istotnie odczuwa potrzebę poważnej muzyki symfonicznej — tego dowodem przepełniona sala i entuzjastyczny nastrój, jaki na koncercie orkiestry 55 p. p. panował.

Poznań, w kwietniu 1927.

Zygfryd Kassern
kompozytor.

Gwidon z Arezzo

Każdy zajmujący się muzyką bądźto zawodowo, bądź z amatórstwa, spotkał się już niejednokrotnie z tem imieniem. Gwidon z Arezzo (Guido aretinus) był to mnich zakonu Benedyktynów. Przebywał w klasztorze w Pompozie koło Ravenny, pochodził z Arezzo — dlatego nazwano go Gwidonem z Arezzo. W klasztorze zajmował się pilnie muzyką. Mając wrodzone zdolności nauczycielskie, obdarzony przytem zmysłem praktycznym, skierował Gwido wszystkie swoje usiłowania w kierunku pewnego a szybkiego wyuczenia śpiewów kościelnych. Stosowaną dotychczas w klasztorach metodę uważał Gwido zupełnie słusznie za nieodpowiednią. Usiłowania Gwidona uwieńczone zostały wkrótce pomyślnym skutkiem. Korzyści wynikły z jego pracy dla sztuki — lecz nie dla niego. Zazdrość wielu z jego współtowarzyszy klasztornych wypędziła go z klasztoru. Przeniósł się więc do swojego miejsca rodzinnego do Arezzo i tu wspierany przez biskupa Teobalda, uczył śpiewu. Za namową swego opiekuna napisał dzieło: „Mierologus de disciplina artis musicae". Sława jego jako wynalazcy nowej, łatwej metody w nauczaniu śpiewu dotarła do Rzymu. Na wezwanie papieża Jana XVI podążył Gwido do Rzymu, Papież Jan XVI zainteresował się bardzo jego metodą a nawet sam na sobie jej doświadczył. Zaproszeniu papieża, by na stałe w Rzymie pozostał, nie mógł Gwido zadość uczynić ze względu na klimat, który okazał się zdrowiu Gwidona szkodliwy. W tym czasie w klasztorze w Pompozie usposobienie dla Gwidona uległo korzystnej zmianie — powrócił więc Gwidon do klasztoru.

O tem co dla muzyki zdziałał Gwidon, dowiadujemy się z jego pozostałych dzieł. Praca jego miała przedewszystkiem za cel dobre wykonanie śpiewu gregorjańskiego. Dzieło reformatorskie Grzegorza Wielkiego traciło coraz bardziej znaczenie swoje dzięki niedostatecznym środkom, służącym do zapisywania melodyj. Melodje przechodziły z nauczyciela na ucznia drogą tradycji — używane ówczas nuty t. zw. neumy — nota romana — były aż nazbyt niedostatecznym środkiem pomocniczym i bez zaśpiewania nauczyciela — były tajemnicą dla ucznia na zawsze. Prócz tego wkradły się w to melodje podawane z ust do ust różne „dodatki", ozdobniki, zmiany stosownie do zapatrywań różnych nauczycieli. Przepiękne więc melodje gregorjańskie zaczęły z biegiem czasu doznawać zmian niepożądanych.

Jeżeli weźmiemy prócz tego pod uwagę samą trudność nauki, mozolną pracę tak ze strony nauczyciela jak i ucznia — to nie znajdziemy dość słów pochwały i uznania dla tego, który umiał znaleść środek zaradczy na te wszystkie zła.

Uczynił to Gwidon z Arezzo. (C. d. n.).

EDMUND GIŻEJEWSKI.

WsKazówKi prawidłowej gry na skrzypca

(Koniec.)

Nie należy trzymać smyczka kurczowo, tak, by przegub był sztywny, co się zwłaszcza u początkujących przeważnie zdarza. Nie potrzebny tu żaden wysiłek fizyczny. Ręka musi być zupełnie elastyczna, wolna od wszelkiego kurczu, aby tem samem uniknąć drgania smyczka, gdy go prowadzimy po strunach, a które wywołują przez to zgrzyt. Smyczek należy ująć w ten sam sposób jak i ołówek, gdy go bierzemy do pisania, z tylko różnicą, by drążek smyczka nie leżał dalej, jak na drugim zgięciu wskazującego palca prawej ręki, leżąc równocześnie na boku kciuka, a nie na jego płaszczyźnie, przytem kciuk (duży palec) powinien być zgięty — dotykając włosia. Palec mały wiaty) wyprostowany, spoczywa w pozycji ukośnej na'drążku. Reszta palcy okala drążek, układając się podług wskazującego i małego palca. Gdy mamy tak ułożone palce, zsuwamy je razem tak daleko, by kciuk dotknął końca żabki (karafułki), lecz nie wpychamy go aż w wyżłobienie w żabce, które znajduje się między włosiem a drążkiem, Odwracamy rękę. Teraz włosie znajdzie się w stosunku równoległym do sufitu. Podnosimy rękę do wysokości nosa. Łokieć znajdzie sie na wysokości ramienia, przegub na wysokości ' nosa. To będzie pozycja ręki gdy gramy na strunie D. Uzupełnię ten rodział później; teraz przejdę do trzymania skrzypiec. Ujmujemy skrzypce lewą ręką za szyjkę, podnosimy i opieramy je na obojczyku lewego ramienia, trzymając skrzypce równolegle do podłogi. Wytworzy się tedy luka między dolną deką skrzypiec a obojczykiem, którą to lukę należy wypełnić poduszeczką. Poduszeczka ta jest konieczną, ze względu na to, że gdyby jej nie było, musielibyśmy ramię podnieść do dolnej deki, lub skrzypce opuścić do ramienia', czego nie możemy uczynić z tego powodu, że skrzypce muszą być w pozycji równoległej (swą długością) do podłogi, aby zachować prawidłową i estetyczną postawę grającego- Następnie — gdybyśmy podnieśli ramię do skrzypiec, skrępowalibyśmy ruch lewej ręki, coby przeszkadzało przy przesuwaniu się do pozycji- Poduszeczkę tę lokujemy pod marynarkę na obojczyk, aby uniknąć jej spadania. Można też do poduszeczki tej przyszyć tasiemkę takiej długości, aby można ją było zahaczyć o podbródek przyczepiony do skrzypiec,

Szyjkę skrzypiec trzymamy w ten sposób, że spoczywa ona na kciuku (na pierwszej jego części). Łokieć podsuwamy pod dolną dekę skrzypiec. Palce ustawiamy na strunie G — najpierw pierwszy, potem 2, 3, 4. Pozycja ich musi być pałąkowatą, Wrócę teraz do prowadzenia smyczka. Przykładaniy smyczek do strun w tej pozycji, jak już pisałem, na strunę D. Wytworzy się tedy linja równoległa między smyczkiem a podstawką, nai której

spoczywają struny. Ciągniemy teraz smyczek powoli w dół, taktując prawą nogą rytm na ¼, czyli że wypadną 4 uderzenia na jedno pociągnięcie smyczka w dół, tak samo w górę. Zachowujemy przy tem stale linję równoległą między smyczkiem a podstawką.

Gdy smyczek znajdzie się czubkiem przy podstawce, ręka winna być wyprostowana, a nie zgięta w łokciu. Smyczek winien leżeć na strunach bokiem a nie płaszczyzną. Gdy wrócimy smyczek zpowrotem do podstawki, pozycja ręki winna być jak poprzednio, t. zn.: łokieć, przegub i kciuk — zgięte, łokieć na wyspkości ramienia. Przechodząc stopniowo na strunę **A,** łokieć obniży się nieco niżej. Ten sam proces, gdy się przeniesiemy na strunę E, to znaczy, obniżymy łokieć. Z początku, aby przyzwyczaić prawą rękę do swobodnego poruszania się i do prawidłowego prowadzenia, należy ćwiczyć li tylko na pustych strunach, powoli, licząc 4 uderzenia na jeden smyczek. Dobrze też, ■gdy uczeń stanie równolegle skrzypcami do lustra; może wtedy kontrolować poruszanie się smyczka i trzymanie skrzypiec.

Celem nabycia wprawy w prowadzeniu smyczka, zalecam ćwiczenie po pustych strunach, dlatego, by nie absorbować myśli palcowaniem, a jedynie poświęcić myśli smyczkowi. Ćwiczyć zatem: pierwszego i drugiego dnia — po 15 minut dziennie, 3 i 4 dnia — po 20 minut, 5 i 6 po pół godziny. Dopiero po tym terminie możemy przystąpić do ćwiczeń.

I tutaj dam radykalne ćwiczenia na wyrobienie niezależności palców, ćwiczenia, na których bardzo wiele można się nauczyć. Należy tylko z cierpliwością i skrupulatnością przerabiać poszczególne numera, a napewno każdy wdzięczny będzie ich autorowi, za tak cenne, przygotowawcze ćwiczenia, jedyne w Polsce, jedyne obok Schradika, Sevcika i Hrimaliego. Nadmieniam, że ćwiczenia te zaprowadzone są w konserwatorjach: w Poznaniu, we Lwowie i Krakowie. (Otrzymać je można u nakładcy :,Pełczyński, księgarnia i skład nut, Poznań) Są to: **„Ćwiczenia przygotowawcze do I pozycji prof. Edwina Jahnkego",** profesora w konserw, w Poznaniu. (Ojca słynnego dziś, wszechświatowej sławy wirtuoza **Zdzisława Jahnkego).**

W dalszym ciągu, jako materjał konieczny do przerobienia równocześnie z ćwiczeń, przygot, to **„Gamy i trójdźwięki prof. Jahnkego".** Gamy te powinien przestudjować każdy grający na skrzypcach, przeważnie już zaawansowani. Znajdą tam różne sposoby smyczkowania, palcowania, pasaży i t. d. Gdy mamy już ćwiczenia przygot. i gamy w obrębie 2 oktaw przerobione, zabieramy się do ćwiczenia etud. Są to: **„Etudy Kayser-Jahnke“** (u tegoż nakładcy).

Jeśli grający będzie mieć jakieś wątpliwości, gdy będzie mu coś nie jasnem, niechaj zwróci się do swego kapelmistrza z prośbą o wyjaśnienie, czego napewno kapelmistrz nie odmówi.

Jako dalszą drogę do studjum gry na skrzypcach, wskazuję: (po etudach Kaysera-Jahnkego) Wohlfarth-Etudy, zeszyt **II** (pozycja **III).** Dont (mały) pozycja **II, III** i **V),** następnie etudy Kreutzera i Rodego.

Muzyka w Polsce za wieKu złotego

Nie odrodził się od dziada Jagiełły i wnuk jego najmłodszy, na początku wieku tego książę głogowski i opawski. Wolny jeszcze od trudów panowania nad potężną zrzeszoną Rzeczpospolitą, Zygmunt I, opjekunem był i muzyki i jej wykonawców.

Skąd o tem wiemy?

Z prozaicznych bardzo zapisków, bo z wyciągów rachunków, jakie Jagiellonom prowadzdi nadworni podskarbiowie, którzy zapisywali także i płace muzyków, śpiewaków i wogóle wszystkie wydatki, jakie królowie na swoje kapele łożyli.— Król Aleksander w r. 1502 miał kapelę dość liczną, opłacał już i solistów śpiewaków i lutnistów; znamy nawet nazwiska piszczków i trębaczy, wiemy też, iż ulubieńcem króla był Miklasz Ciele ze wsi Krzywiany, który osobnym aktem królewskim za zasługi położone otrzymał pensję dożywotnią.

Nie wiele, bo tylko 15.000 złotych na rok, i to nieregularnie wypłacanych, z łaski braci swoich miał książę Zygmunt, który ze względów oszczędności z Krakowa się wyprowadził do brata Władysława, króla węgierskiego, i tam w gościnie budzyńskiej osobną miał własną kapelę. Na muzykę nigdy grosza nie skąpił, utrzymywał własnych lutnistów, trębaczy, bębnistów, miał osobnego bandurzystę, rusina Czuryłę. Kapela królewiczowi przygrywała przy obiedzie, wieczerzy i każdej innej sposobności, a prócz tych muzyków stałych na dworze księcia popisywali się różni odtwórcy polscy, niemieccy, węgierscy i cygańscy — nie brakło śpiewaków i tancerzy, a Zygmunt wynagradzał ich hojnie. Ochmistrz dworu, Krzysztof Szydłowiecki, wydatki te zapisywał skrupulatnie.

Kiedy po śmierci króla Olbrachta Zygmunt otrzymał dochody z księstw Głogowskiego i Opawskiego, wrócił do Krakowa, odnajmując dom od bogatego mieszczanina Bara, — tam już od rana do wieczora rozbrzmiewała muzyka wszelaka, bo nietylko z Krakowa samego, ale i z najdalszych zakątków państwa spieszyli muzycy ochotni, słysząc o Zygmuntowem zamiłowaniu muzyki i jego hojności.

Kraków brzmiał- muzyką nawet i w nocy, bo wedle zwyczaju gości, z uczt, widowisk, czy biesiad do domu wracających, gospodarz zawsze z muzyką do domu odprowadzić kazał. Muzycy i śpiewacy mają też i cech (znak) własny, w którym płacę swą regulują.

Z chwilą gdy królewicz Zygmunt królem zostaje, nawet sprawy państwa nie odwiodły go od ulubionej muzyki, a skoro potem drugą żonę z Włoch pojmuje, wtedy razem z Boną Sforzią nowa nastaje era w rozwoju muzyki u nas. Królowa, sama znakomita tanecznica i lutnistka, przywozi ze sobą dyrektora orkiestry i organistę (kardynała z Ferary), który krzewiąc kulturę włoską

przez to samo dobry wpływ wywiera na muzyków naszych, kompozytorów i śpiewaków. W kapeli oprócz włoskich mistrzów było kilkunastu naszych, między innymi niejaki ,,Irzyk" z Poznania. Wtedy jednak około r. 1570 na dworze królewskim lepiej grano, aniżeli śpiewano, chociaż i wkrótce zjawił się wśród nas słynny śpiewak tych czasów ksiądz Jan Wierzbkowski, który został dyrygentem kapeli i trzymał sobie „kompozytora", który mu pomagał prowadzić naukę chłopców, zdatnych do śpiewu. — Słynny ten nasz śpiewak krótko przed śmiercią króla Zygmunta został mianowany kanonikiem wileńskim.

Nietylko o przyjemność dla siebie dbał król Zygmunt I. Jak inne sztuki piękne, tak samo i muzykę pragnął on dźwignąć na poziom, kulturze innych współczesnych narodów dorównujący.

Znamy wszyscy arcydzieło budowniczej i snycerskiej sztuki odrodzenia, znamy wspaniałą bogactwem a czystością stylu niezwykłą kaplicę Zygmuntowską w katedrze wawelskiej.

Na wstędze, fryz kaplicy otaczającej, król-fundator kazał umieścić hasło sztuki średniowiecznej:

„Nie nam, Panie, nie nam, lecz imieniowi Twojemu daj chwałę".

Nie sobie ku ducha rozrywce czy uweseleniu ucha, ale na cześć Stwórcy, a ku pamięci pomartych ojców swoich król Zygmunt przy tejże kaplicy Jagiellońskiej ustanawia chór śpiewaczy, kolegium, złożone z proboszcza, dyrektora chóru, z dziewięciu śpiewaków kapelanów i jednego kleryka. Ci kapelani-śpiewacy obowiązkowo codziennie śpiewać będą wielogłosowe utwory na codziennych mszach ślubowanych, wotywnych, odprawianych bądź za dusze zmarłych, bądź na intencję żyjących Jagiellonów. A że śpiewy te zwykły były zaczynać się od psalmu „Rorate", stąd też i chór i kapela otrzymały nazwę **Rorantystów.**

Więc z Zygmunta I nadania i fundacji mamy od roku 1543 urzędowe grono śpiewaków katedry wawelskiej, w której tak samo jak w sykstyńskiej kapeli w Rzymie Włosi, tak i u nas najznakomitsi twórcy muzyczni i śpiewacy polscy pracować zaczną na chwałę polskiej sztuki muzycznej.

I tutaj znowu Polska dostarcza pierwszego dyrektora; jest nim ksiądz Mikołaj z Poznania, którego ręką zapisane folianty muzyczne oglądać możemy we wawelskim nutozbiorze. Po nim dyrekcję rorantystów obejmuje ks. Krzysztof Borek, kompozytor pieśni i dwóch mszy, które w rękopiśmie naszych czasów szczęśliwie dotrwały. Trzecim dyrektorem chóru, to jeden z najlepszych naszych twórców ówczesnej muzyki kościelnej, ks. Tomasz Szadek; wogóle kolegium przetrwało do ostatnich czasów wolnej Rzeczypospolitej, a ostatni dyrektor rorantystów za Stanisława Augusta był siedemnastym z rzędu.

I na zewnątrz członkowie kolegium roranckiego odróżniali się od innych zawodów. Ale nietylko kapłani śpiewacy nosili „szaty purpurańskie (purpurowe) dzikie, wedle zwyczaju z beretkami" (z małemi biretami). Cała kapela rorancka dostawała przyodziewek na koszt skarbca królewskiego: kompozytorowie, organiści, lutniści, soliści wybitni. Tylko później za Zygmunta Augusta niemieccy piszczkowie nosili odzież inną ze sukna czerwonego, kabaty z adamaszku brunatnego a berety z aksamitu czarnego. Na wzór niemiecki i włoscy piszczkowie modą niemiecką nosili „kabaty".

Jednakże nietylko władca Polski dbał o pielęgnowanie muzyki i śpiewu; urzędowo wiedze tę szerzyć miała i. szerzyła Alma Mater: Wszechnica Jagiellońska, która i tę gałąź sztuki zasilać miała i krzepić. Ale wiedza muzyczna, przez akademję szerzona, nie dotrzymywała kroku postępowi, bo nie uwzględniała mistrzów szkół późniejszych od szkoły gregorjańskiej, chociaż i profesorowie i uczniowie uniwersytetu pisali i drukowali dzieła teoretyczne.

Zdobycze szkoły niderlandzkiej przyswoił nam wybitny uczeń, a nakoniec nauczyciel akademji krakowskiej, Sebastjan z Felsztyna (Felsstein), kompozytor i teoretyk, pochodzący ze siedziby Herburtów pod Przemyślem, następnie bakałarz akademji. Tworzył on wiele, ale tylko trzy z jego chórów, jedna msza i kilka hymnów nam się dochowało. Natomiast z Felsztyńczyka książek teoretycznych mamy cztery rozprawy pouczające, inaczej pedagogiczne, objaśniające, jak uczyć śpiewu chóralnego, zwłaszcza gregorjańskiego. Oprócz Sebastjana rozpraw o muzyce w Krakowie drukowaliśmy dzieła obce, n. p. Niemca Andrzeja Vogelsanga z Memmingen, który ówczesnym zwyczajem swoje imionisko „ptak wędrowny" przełożył na łacińskie: Ornithoparchus. Ten muzyk, zwiedziwszy inne kraje europejskie, przybył też do Polski, gdzie zyskał zwolennika: Macieja Warszawiaka, mieszczanina z przedmieścia Warszawy, a nauczyciela szkoły w Żukowie, z której potem przeniół się na naukę w akademji krakowskiej.

Właściwy rozpęd naszej sile twórczej nadało rozbudzenie ruchu religijnego. Pieśni koście Inoludowej potrzebowali wszyscy nowinkarze i reformatorzy husyccy, morawscy, luterscy, kalwińscy, wszyscy ci, którym chodziło o zdobycie duszy ludu dla swojej nowej, nibyto naprawionej wiary. Ci „reformatorzy" zrozumieli, iż serce ludu najlepiej zdobędą pieśnią dokoła której kult czyli nabożeństwo się obracało i obraca — więc wszyscy usilnie zaczną starać się o to, żeby ludowi dać pieśń łatwą, przystępną, na jego własnej melodji opartą.

Więc wtedy jak wszędzie tak i u nas muzyka kościelna, śpiew religijny raczej zwróci się do motywów ludowych, i z pieśni ludu zaczerpie nowej siły żywotnej. I zobaczymy, że niebawem za ostatniego Jagiellona, młodzież chwytać będzie nietylko za książki, ale że mieszczaństwo zwłaszcza na lep ,,nowych wiar“ pójdzie za pośrednictwem psałterzy, modlitewników, kancjonałów czy wszelkiej innej pieśni ulotnej, byle nowej, zrozumiałej, że zacznie ono przywiązywać się do innej wiary za potężną pomocą słowa śpiewanego.

Pisarze nasi, z Mikołajem Rejern na czele, wezmą udział w tej walce na pióra i słowa, zaczną dla szermierzy kalwińskich czy luterskich tworzyć nowe słowne hejnały czy pieśni. W rzędzie ich widzimy Frycza Modrzewskiego, Trzecieskiego, Orzechowskiego, Herburta, i z naszego Koźmina uczonego Benedykta, nauczyciela Górków wielkopolskich.

Jacy muzycy nasi słowa te przywdziewali w szatę dźwięków, kto melodje do nich stworzył, lub dawne przerabiał? Kto je układał na głosy?
■ Kto je wydawał?

To wszystko szczegóły doniosłe, których dociekanie badaczy naszych wiele kosztowało trudu i starania — zważywszy, że w tym złotym wieku złotych zwycięstw i politycznych i literackich, spisywaniem i układaniem zdobyczy na polu muzyrznem nikt się wtedy urzędowo nie zajmował.

Ale to, co zebrać zdołano, to co jest nieprzepartym pewnikiem, pokaźnym już dorobkiem, którym muzyka polska słusznie szczycić się może.

MuzyKa w Kinie

Kiedy muzykanci kinowi strejkują i liczą na to, że bez nich się nie obejdzie, publiczność i tak uczęszcza do kina. Napozór więc można się obejść bez muzyki w kinie, choć czujemy się tam bez muzyki nie dobrze i brak nam jej bardzo. Taki stan rzeczy, w którym nie można odrazu się wyznać wyłania problem. Oto problem:

Dlaczego w kinach wszędzie i zawsze wprowadza się muzykę, mimo, że ona nie jest bezwarunkowo konieczna? — Dlaczego film bez towarzyszenia muzyki daje coś przygnębiająco-nieskończonego, kiedy przecież do jego zrozumienia nie potrzeba muzyki, a towarzyszenie muzyki filmowi jest logicznie niczemnieuzasadnione, jest nonsensem?

Życie, które normalnie wyczuwamy kilkoma naraz zmysłami, przemawia do nas z filmu tylko za pośrednictwem oka, które przytem przeciąża się. Może więc chodzi tu tylko o stworzenie pewnego rodzaju równowagi zmysłów przez zajęcie także i zmysłu słuchu ? — Jeśli tak, to trzebaby grywać w galerjach obrazów, a na koncertach pokazywać obrazy. A zatem to nie przemawia do przekonania. Może natomiast przyczyna złego leży w tem, że owa bezdźwiękowość przedstawionego w pełnym ruchu życia ma w sobie coś upiornienienaturalnego? — Może więc muzyka na to tu potrzebna, by wypełnić tę bezduszność przestrzeni pomiędzy żywemi postaciami, jaką normalnie w teatrze, czy w życiu, wypełniają djalogi działających postaci. Zgołaprzecieżniesamowitewrażenie odbiera się, gdy w kinie kilkaset ludzi obok siebie siedzi w jednej sali w zupełnej ciszy milcząc całemi godzinami. Nie ulega więc wątpliwości, że muzyki w kinie potrzebujemy. Ale na co. tego nie wiemy i tego wytłumaczyć nie potrafimy logicznie bez zarzutu.

Napewno nie po to, by podmalowywać nastrój wywołany obrazem, filmowym, albowiem praktycznie nie zwraca się w kinie zbytnio uwagi na muzykę, o ile jest dobra. Dopiero, kiedy jej brak, zaraz to odczuwamy i to dotkliwie. Nie wiemy jednak naogół, co się gra i każdy utwór muzyczny nadaje się w zasadzie do każdej sceny filmowej. Kiedy zaś muzyka jest rzeczywiście dobrana odpowiednio do akcji pod względem nastroju i treści (o ile wogóle może być mowa o treści w muzyce), drażni nas wtedy jako komiczna i groteskowa pedanterja. Tak jest np., kiedy słyszymy dźwięk sfilmowanego dzwonu lub gdy zabrzmi marsz żałobny przy wyświetlaniu sceny jakiegoś pogrzebu. Muzyka bowiem jest sztuką z innego świata i wywołuje w duszy słuchacza zgoła inne wizje,^niż film. I jeśli się muzykę próbuje sprowadzić' na drogi wizyjne filmu, to w rezultacie następuje skłócenie się wzajemne efektów.

I dlatego — jakkolwiek jest rzeczą nader chwalebną wprowadzenie do kina dobrej muzyki — to jednak Szopen, Bach, Beethoven, Moniuszko, Mozart, Paderewski, Różycki. Szymanowski lub Wagner nie dają odpowiedniego towarzyszenia jakiejś scenie mordu lub rozprawy sądowej. (Przez to nie chciałem bynajmniej ubliżyć dostojności samej sztuki filmowej). Jednakowoż absolutna muzyka, nawet operowa, zwłaszcza jeśli nam jest znana i uwagę naszą skupia na sobie, przenosi nas duchowo w zaświaty, w atmosferę, której świat filmu obcy jest i daleki.

Reżyserzy filmowi, którzy są zdania, że muzyka w kinie winna podmalowywać nastrój akcji filmowej, dają komponować specjalną muzykę do opracowywanych filmów. To jest pewnego rodzaju muzyka programowa, oparta na umuzykalnionych motywach działań bohaterów filmu. W ten sposób osiągnięto już nawet pewne rezultaty, jednakże tego rodzaju melodramaty, a raczej:. „Melofilmy“ wykazują tę jedną zasadniczą, niepokonalną trudność, a zatem i wadę, że ruchy ekspresji mimicznej i muzycznej mają niestety zbyt różne interwale i tempa. Niepodobna przecież wkomponować w jeden krótki takt, treści krótkiego lecz pełnego wyrazu np. spojrzenia. W niejednej, długiej sonacie udało się wprawdzie oddać w tonach czar, czy grozę takiego przelotnego spojrzenia, ale taki temat jeszcze się w muzyce nie kończy, a bohater filmowy już znika z ekranu i ukazuje się wręcz odmienna scena. Widzimy bowiem prędzej, niż słyszymy, a zresztą ta sprawa ma jeszcze głębsze podłoże psychologiczne. W każdym bądź razie to jest pewne, że gdybyśmy chcieli koniecznie ruchy widoczne dla oka dostosować do ruchu muzyki, powstałby już nie „melofilm“. lecz raczej stylizowany balet filmowy.

A zatem problem pozostaje nierozwiązany: przedstawia tajemniczą zagadkę. Muzyki w kinie rzeczywiście potrzebujemy, lecz napewno nie wie-

my, po co i na co. Stary Schoppenhauer ucieszyłby się wielce, gdyby był dożył radości potwierdzenia jego teorji. Sądził on bowiem, że muzyka jest jedynem w świecie zjawiskiem, jakie w swej zamkniętej całości może istnieć samo dla siebie.

W rezultacie w kinie muzyka musi być uprawiana, ale najlepiej jest grać utwory niedostosowywane specjalnie do filmu i możliwie mało znane widzom, aby nie ściągały ich uwagi z filmu na siebie i aby ich nie drażniły niezupełnością dostosowania. Grać jednak trzeba zawsze dobrze, aby ludzie wrażliwi na zgrzyty kakofonji nie byli zmuszeni do zatykania sobie uszu lub opuszczenia sali kinowej.

W, F. Sieprawski.

Głos ludzki

Jego rodzaje i granice.

Najpierwszym i najszlachetniejszym instrumentem muzycznym, który człowiek ze sobą na świat przynosi, jest głos. Każdy człowiek więcej lub mniej dobrze umie głosem swoim posługiwać się przy śpiewie — zależy to od ćwiczenia w śpiewaniu. Ludzie, którzyby zupełnie śpiewać nie umieli — należą do rzadkości. O ile każdy człowiek lubi słuchać muzyki instrumentalnej — o tyle większe jeszcze upodobanie znajduje w muzyce wokalnej — to jest śpiewie, czy to solowym, wykonywanym przez jednego śpiewaka, czy to zbiorowym, chóralnym, wykonywanym przez zespół śpiewaków.

Śpiew solowy wymaga znacznie więcej warunków niż śpiew chóralny. Przedewszystkiem solista — musi z natury posiadać głos, wybitnie różniący się od głosu przeciętnego człowieka. Jakie na to składają się warunki naturalne nie tu miejsce o tem mówić. Prócz z natury danego sobie materjału głosowego musi solista przejść długą i mozolną niekiedy szkołę. To znaczy musi nauczyć się sztuki posługiwania się głosem, oddychania przy śpiewie i wymowy. O różnych rodzajach głosu solowego — pomówimy niżej. Na ra?ie przejdziemy do omówienia głosów nie „solowyoh“ a mimo to dających się dobrze użyć w chórze.

Głosy ludzkie dzielimy na dwa główne rodzaje: głosy żeńskie i głosy męskie. Chłopcy śpiewają do 15 lub 16 roku życia głosem chłopięcym, który odpowiada głosom kobiecym. Głosy żeńskie są albo wysokie albo nizkie. Wysoki głos żeński nazywamy sopranem, głos żeński nizki nazywamy altem. Głos żeński, który nie dosięga wyżyn sopranu, ale też nie może zejść w dół skali iak alt, nazywamy mezzosopranem — półsopranem. Bardzo głęboki alt nazywa się też kontraalt. Mamy więc cztery rodzaje głosów żeńskich, sopran, mezzosopran. alt i kontraalt. Granice tych głosów są[1]: sopran od c^1 do a^2, alt od a do e^2. Sopran nazywano też dyskantem.

Podobnie jak głosy żeńskie dzielimy też męskie głosy na wysokie i nizkie. Głosy męskie wysokie nazywamy tenorami, nizkie głosy męskie basami. Pośredni głos między tenorem a basem, a więc głos nie sięgający w górę tak wysoko jak tenor a nie sięgający w dół tak nizko jak bas — nazywamy barytonem. Skala tenoru jest od c do a^1, basu od F do f^1. Dawniej każdy głos śpiewał w swoim kluczu. Był więc w użyciu klucz sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy, barytonowy i basowy. Z czasem zaczęto pisać sopran, alt i tenor w kluczu skrzypcowym w t. zw. kluczu „g“ a baryton i bas w kluczu basowym. Wszystkie głosy brzmią tak, jak są napisane ż wyjątkiem tenoru, który uważa się za instrument o oktawę *transponowany“, to znaczy, brzmi tenor, o oktawę niżej niż jest napisany. Dla zajmujących się śpiewem chóralnym jest ta wiadomość bardzo ważna.

Kilku śpiewaków, złączonych razem w celu odśpiewania jakiegoś utworu — pieśni — nazywamy chórem. Zależnie od tego, jakie głosy wchodzą w skład chóru, rozróżniamy chóry żeńskie, męskie, lub mieszane. W skład chóru żeńskiego wchodzą soprany i alty — podzielone na dwie części a więc soprany pierwsze i drugie, alty pierwsze i drugie. W chórze męskim występują tenory i basy — też na dwie części każdy z nich podzielony a więc tenory pierwsze i drugie, basy pierwsze i drugie. Zespoły męskie należą na całym świecie do najulubieńszycb i naprawdę trudno sobie wyobrazić coś, coby chór męski przewyższyć, a choćby tylko dorównać mu mogło. Na tem polu wiedli i wiodą prym Niemcy. Nasza polska literatura muzyczna jest również bogata w utwory na męskie chóry przeznaczone, a zasługi niespożyte około wzbogacenia tej literatury położyli: Piotr Maszyński, Jan Gall, Bolesław Walewski, Feliks Szopski, Wacław Lachman, Stanisław Kazuro.

Chór mieszany, jak nazwa jego wskazuje, składa się z głosów[r] mieszanych: żeńskich i męskich. Z żeńskich głosów występują: soprany i alty, z męskich: tenory i basy. Chór mieszany ma największą rozmaitość barw i też należy do zespołów, którym kompozytor może trudne i wysokie stawiać wymagania.

Wracając do głosów solowych, po poznaniu zasadniczych rodzajów głosu, wspomnimy, że solowe głosy dla swoich odcieni otrzymują różne nazwy. Tak np. sopran, może być liryczny, dramatyczny, semi-serio (pół poważny), tenor może być bohaterski, śpiewny, lekki (di grazia) wreszcie niższy, głębszy t. zw. tenore baritonante. Bass może być głęboki (basso profondo), śpiewny (basso cantante) wreszcie bas komiczny (basso buffo).

Ponieważ cztery zasadnicze rodzaje głosów ludzkich są też podstawą każdego zespołu instrumentalnego — dobrzeby było, by orkiestrant wojskowy zapoznał się dokładniej z głosem ludzkim, a przy wolniejszej chwili, sam w chóralnymppiewie brał udział. Śpiew chóralny umuzykalnia i dlatego jest w niektórych szkołach muzycznych przedmiotem obowiązkowym.

łiomofonja a polyfonja

Z tymi dwoma wyrazami spotkał się już każdy orkiestrant wojskowy wiele razy. Nie każdy jednak miał dotychczas sposobność dowiedzieć się, co te słowa oznaczają. Jedno i drugie słowo odnosi się do sposobu komponowania. Jak z nauki harmonji wiemy, każda kompozycja składa się z „głosów”. Otóż stylem homofonicznym nazywamy sposób komponowania taki, w którym jeden głos prowadzi główną melodję — wszystkie zaś inne głosy tworzą tylko harmoniczny podkład dla melodji głównej. O polyfonji mówimy wtedy, gdy wszystkie głosy w kompozycji mają samodzielną melodję, a wszystkie te melodje równocześnie wykonywane składają się na całość utworu.

Komponowanie w stylu polyfonicznym, opanowanie wszystkich form tego stylu, wymaga prócz talentu — długoletnich studjów kontrapunktu.

Jeszcze słów kilkoro w sprawie rozwoju i egzystencji „Muzyka Wojskowego”.

Nawiązując do słów, które p. Urbanyi wypowiedział w Nr. 9 „Muzyka” czuję się zmuszonym dodać w tej sprawie jeszcze kilka wyrazów. A więc ponieważ już dawno przestałem się dziwić czemukolwiek, więc już nie dziwię się nawet i takiemu smutnemu objawowi, że całą dość liczną grupę ludzi fachowych trzeba aż przekonywać i prosić o podtrzymanie swego zawodowego organu. Nie dziwię się temu, ale nad tem boleję i sądzę, że nie ja jeden Ta dziwna obojętność na swoje własne sprawy, ta niechęć do zawodowej wiedzy, ta oziębłość wobec ludzi dobrej woli, którzy pragnęliby dopomóc każdemu do wzniesienia się na coraz wyższy stopień doskonałości, świadczy tylko bardzo ujemnie o poziomie umysłowym i artystycznym większości naszych orkiestrantów. Może się mylę, ale sądzę, że w każdem innem społeczeństwie, gdyby się wyłoniła idea założenia jakiegoś zawodowego organu, to wszyscy bez wyjątku zawodowcy, w słusznem zrozumieniu własnych potrzeb, nietylko,żegremjalnie zaprenumerowaliby swoje pismo, lecz nawet złożyliby się na zapoczątkowanie wydawnictwa. Tymczasem u nas, gdy już pismo istnieje i zdołało wykazać swe pożyteczne zalety, z braku poparcia

WIEDZA MUZYCZNA.

Nie mogąc życzeniom t-. T. Prenumeratorów zadość nczynić> by ponowić wyczerpany nakład z r. 1926, począwszy od nru 10 zamieszczać będziemy lekcje zasad muzyki. Niezależnie od tego ukazywać się będzie każdorazowo dalszy ciąg nauki harmonji.

LeKcja pierwsza.

Nauka o tonach.

Sztuki piękne dzielimy na dwie grupy. Grupę pierwszą stanowi muzyka i poezja — drugą grupę stanowią: malarstwo, rzeźba i architektura. Materjał, którym posługuje się muzyka i poezja — a więc tony i słowa — nie podpada tak pod nasze zmysły jak materjał, którym posługuje się malarstwo, rzeźba i architektura — dlatego pierwszą grupę sztuk pięknych — muzykę i poezję nazywamy sztukami idealnemi a grupę drugą — malarstwo, rzeźbę i architekturę sztukami realnemi. Słowo „muzyka” pochodzi z języka greckiego. Muzami nazywali starożytni Grecy towarzyszki bogów olimpijskich, które śpiewem, grą na instrumentach i tańcem sławiły piękność świata. Od nich pochodzi wyraz „muzyka”.

Materjałem, którym posługuje się muzyka są dźwięki. Mowa, krzyk, brzęk, huk, trzask, szum, szmer, turkot nie są dźwiękami muzycznymi, bo nie p o w s t a j ą przez regularne drganie ciał. — Fizyka, nauka o zjawiskach przyrody, w dziale swoim, nauce o głosie (akustyce) tak nas uczy: **„Ton powstaje przez regularne drganie ciała elastycznego”.** Ażeby to zdanie lepiej zrozumieć, zróbmy następujące doświadczenie: weź w rękę czynel (żele) uderz weń pałką od bębna a następnie szybko przytrzymaj ręką. Co spostrzeżesz ? Po uderzeniu czynel wydaje dźwięk — przy przytrzymaniu ręką — w tej samej chwili czynel przestaje dźwięczyć, Zrób inne doświadczenie: weź widełki stroikowe (kamerton) uderz niemi w pulpit lub ławkę a następnie przyłóż je do szyby w oknie. Spostrzeżesz, że widełki szybko odskakują od okna. Przyłóż widełki stroikowe po uderzeniu jednym z końców do zębów — odczujesz niemiłe szybko po sobie następujące drgania. Szarpnij dość silnie strunę a lub d na skrzypcach. Przypatrz się strunie po szarpnięciu. Drga ona cała — przekonasz się o tem przez przyłożenie ręki do struny — zresztą widzisz to — bo struna rozpływa się przed twoim wzrokiem. Z chwilą, gdy strunę przytrzymasz — drgania ustaną, lecz równocześnie też przestajesz słyszeć wydawany przez strunę ton. Te i podobne doświadczenia pouczą Cię, że ton powstaje tylko podczas drgania ciała, przy pomocy którego robisz swoje doświadczenie. Ciało jednak, które ma wydać ton musi mieć pewną giętkość, być elastycznem. Posuń po podłodze ławką, uderz czem twardem w deskę — to usłyszysz głos — będzie to turkot, hałas, szmer — lecz t o n e m tego nazwać nie możesz. Ton bowiem powstaje — jak już wyżej powiedzieliśmy przez regularne drganie ciała elastycznego.

Źródłem tonów używanych w muzyce mogą być: drgające struny, drgający słup powietrza i drgające błony, płyty i sztaby. Zależnie od źródła tonu dzielimy używane dziś instrumenty muzyczne na: strunowe, dęte i perkussyjne. Powszechnie używanemi instrumentami strunowemi są: skrzypce, altówka czyli wiola, czello czyli wiolonczela, kontrabas, harfa, fortepian, mandolina, gitara, cytra. U następujących instrumentów powietrze jest źródłem tonu: flet, wszelkiego rodzaju trąby i wielka część piszczałek organowych. Płyty, błony lub sztaby są źródłem tonu u: kotłów (timpani), bębnów, bębenków (błony), triangli, dzwonków, kamertonów (sztaby), żeli (talerze, czynele), tam-tam (płyty), u dzwonów źródłem tonu są drgające płyty — forma ich tylko jest zmieniona. Prócz po-

wśród tych, dla kogo zostało założone, zaledwie może wegetować, a bardzo być może, że nawet ta wegetacja ma już dni policzone .. cóż dopiero myśleć o jego rozszerzeniu!...

Świadczy to aż nadto, wymownie o tym smutnym fakcie, że większość orkiestrantów wojskowych polskich nie jest wcale muzykami, tylko terminatorami i czeladnikami dźwiękowego rzemiosła, sądzącymi, że umiejąc odróżnić ósemkę od szesnastki i wiedząc którym palcem bierze się **fis** — większej wiedzy nie potrzebują. Przypominają mi się grajkowie rosyjscy, o których poziomie umysłowym niektórzy kapelmistrze byli tak złego mniemania, że dla łatwiejszego zrozumienia i zapamiętania nazywali: repryzę — drabinką, segno — sznurkiem, znak przejścia na codę — latarnią i t. d. Może więc i my, zamiast iść naprzód, cofniemy się wstecz do tego poziomu, że kapelmistrz będzie tłomaczył: „odegracie do **drabinki** w pierwszej **chałupie**, wracacie z powrotem od **drabinki** i przejdziecie odrazu na drugą **chałupę;** dogracie do **sznurka,** wrócicie znowu od **sznurka** i kiedy dogracie do **latarni,** to przejdziecie na codę (przez c a nie k). Nieprawdaż, jakby to było wygodnie i estetycznie? A czy po tem wszystkiem można się zbytnio dziwić, że koledzy podoficerowie linjowi niejednokrotnie lekceważąco traktują podoficerów orkiestrantów?

Wszak podoficerowie linjowi czy to w centralnych szkołach, czy w baonach szkolnych nabywają bardzo dużo wiedzy fachowej, bo pominąwszy same regulaminy, uczyli się tam i terenoznawstwa i historji wojskowości i obrony przeciwgazowej i sygnalizacji optycznej i wiele innych przedmiotów — gdy tymczasem orkiestrant nie interesujący się swoim zawodem częstokroć nie wie najelementarniejszych rzeczy o muzyce. Iluż bowiem jest takich, że grając „w trzy bemole" nie wiedzą nic o tonacji, a grając uwerturę z Wilhelma Telia nie mają pojęcia czy to utwór Moniuszki czy Meyerbera... I nawet zapowiedziany, a nieuniknione egzamin nie może rozruszać zaskorupiałych umysłów.

Tacy ludzie przynoszą ujmę swemu zawodowi i kolegom; to też mojem zdaniem, sami koledzy bardziej inteligentni powinni wpłynąć na niedbałych i obojętnych, ażeby wytrącić ich z tego opłakanego stanu odrętwienia umysłowego, i jestem najmocniej przekonany, że koledzy więcej mogą zdziałać w tym kierunku, niż kapelmistrz.

Takich bowiem kolegów, którzy obojętnością i nieuctwem przynoszą ujmę zespołowi, trzeba po koleżeńsku zawstydzić, a chwała Bogu są i tacy orkiestranci, którzy mogą i mają prawo to zrobić; ja zaś sądzę, że takie prawo jest do pewnego stopnia koleżeńskim obowiązkiem. J. K.

---

wyższych mamy jeszcze instrument^ muzyczne, u których źródłem tonu są płyty i słup powietrza równocześnie: klarnety, oboje, różki angielskie, fagoty, część piszczałek organowych (piszczałki języczkowe) a wreszcie głos ludzki.

Łatwo potrafisz odróżnić ton klarnetu od tonu trąbki, skrzypiec od fletu, głos ludzki od wiolonczeli dzięki różnemu charakterowi tych tonów czyli ich barwie. Ton skrzypiec będzie miły, łagodny, miękki, ton trąbki zaś metaliczny, ostry, twardy, Tłumaczymy sobie to tem, że nie tylko struna brzmi na skrzypcach lecz także skrzypce same a więc drzewo, z których skrzypce są zrobione — w trąbce znów nie tylko drga słup powietrza lecz także trąbka sama a więc blacha, z której trąbka zrobiona. Ten różny charakter tonu poszczególnych instrumentów nazywamy **harwą tonu.**

Porównaj flet z tubą (helikonem) słup powietrza zawarty we flecie jest gruby zaledwie na kilka centymetrów a słup powietrza zawarty w tubie! Toteż ton fletu jest wysoki a tuby nizki. To samo spostrzeżenie zrobisz porównując grubość strun skrzypiec z grubością strun kontrabasu. Z doświadczenia wiesz, że skrzypce wydają tony wysokie a kontrabas mzkie. Na podstawie tych spostrzeżeń dochodzimy do wniosku, że wysokość tonu zależy od grubości ciała drgającego.

A poiównaj długość słupa powietrza w pikkolinie z długością słupa powietrza puzonu, lub długość strun skrzypcowych z długością strun kontrabasowych ! Jaki wniosek z tego porównania wyciągniesz? Tony pikkoliny względnie skrzypiec są znacznie wyższe od tonów puzonu względnie kontrabasu — wysokość więc tonu zależy też od długości ciała drgającego.

Przypatrz się co robi skrzypek przed graniem na swoim instrumencie. Podciąga lub spuszcza struny — stroi instrument. Widziałeś kiedy jak się stroi fortepian? Co robi flecista, gdy flet gra za wysoko ? Im bardziej naciągasz strunę na skrzypcach, tem wyższy wydaje ona ton — im ona luźniejsza, tem ton jest niższy. Możemy więc powiedzieć, że wysokość tonu zależna też jest od siły napięcia ciała drgającego.

Zbierając to wszystko razem powiedzmy: **wysokość tonu zależy od grubości, długości i siły napięcia ciała drgającego.** Równocześnie ze zmianą grubości, długości i siły napięcia ciała drgającego zmienia się też ilość drgnień, które wykonuje to ciało w jednej«sekundzie. Mówimy wiec, że **wysokość tonu zależy od ilości drgnień. Im więcej drgnień robi dane ciało, tem wyższy jest ton — im mniej tych drgnień, tem niższy jest ton.**

Uczeni zajmowali się pytaniem, ile też najmniej drgnień musi robić ciało elastyczne, abyśmy już słyszeli ton — ile zaś drgnień najwięcej, abyśmy jeszcze słyszeli ton. Zależy to bezsprzecznie od delikatności słuchu — uczeni jednak stwierdzili, że]uż od 8 drgnień w sekundzie słyszymy ton (Francuz Savart) i że przy 32 000 drgnień w sekundzie jeszcze słyszymy ton. Z tysięcy tonów powstających między 8 a 32000 drgnień w sekundzie muzyka dzisiejsza używa około 100 tonów. Najniższy ton, używany w muzyce „subkontra C“ powstaje przy 32 drgnieniach w sekundzie, najwyższy zaś ton przy 8200. Nie ma też instrumentu, z któregoby można wszystkie 100 tonów wydobyć. Każdy instrument ma pewne granice — jeden wydaje przeważnie tony nizkie — inny przeważnie średnie — inny wreszcie przeważnie wysokie tony. Organy, posiadające wszystkie piszczałki wydają 97 tonów, fortepian koncertowy 88. Przekonaj się, licząc dobrze, ile tonów wydaje instrument, na którym grasz? Zanotuj to sobie! Kiedyś do tego powrócimy. —

Na oznaczenie tonów używamy następującego alfabetu: c, d, e, f, g, a, h, (wyucz się go dobrze

LeKcja szósta.

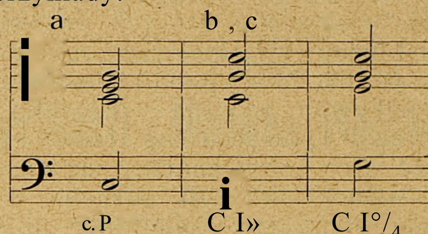
Przedmiotem dzisiejszej lekcji będą przewroty trójdźwięków. Dotychczas używaliśmy przy harmonizowaniu melodji trójdźwięków, opartych na zasadzie. Zasadę każdego trójdźwięku umieszczaliśmy w basie. A ponieważ używamy przy harmonizowaniu trójdźwięków trjady muzycznej, a więc trójdźwięków oddalonych od siebie o kwartę względnie kwintę — w basie otrzymywaliśmy zawsze melodję złożoną ze skoków o kwartę względnie o kwintę w górę lub w dół. Przez użycie przewrotów trójdźwięków nauczymy się melodję w basie prowadzić bardziej płynnie.

Jak powstaje przewrót akordu? Przewrót akordu powstaje przez to, gdy zamiast zasady inny interwal akordu weźmiemy do basu. Każdy akord ma więc tyle, przewrotów z ilu tonów się on składa — nie licząc zasady. Ponieważ dotychczas używamy wyłącznie trójdźwięków — a te nie licząc zasady — mają jeszcze dwa tony — więc pozostają nam do poznania dwa przewroty trójdźwięków.

W pierwszym przewrocie trójdźwięku zamiast zasady dajemy do basu tercję. Ten pierwszy przewrót nazywamy akordem sekstowym.

W drugim przewrocie trójdźwięku zamiast zasady dajemy do basu kwintę. Ten drugi przewrót nazywa się akordem kwartsekstowym.

Oto przykłady:



W przykładzie a) mamy trójdźwięk toniczny z C w pozycji kwinty, w basie zasada.

W przykładzie b) pierwszy przewrót tego samego trójdźwięku — przewrót sekstowy — tercja e — jest w basie.

W przykładzie c) drugi przewrót tego samego trójdźwięku — przewrót kwartsekstowy — kwinta g — jest w basie.

---

na pamięć tak, byś mógł do góry i na dół szybko, bez namysłu powiedzieć!) Prócz tego sposobu nazywania tonów jest jeszcze inny tak zwana „solmizacja“. Jest to sposób oznaczania tonów zgłoskami : do, re, mi, fa, sol, la, si. Sposobu tego używają we Francji, Włoszech, Hiszpanji, Anglji i Rosji. My jednak używamy przeważnie podanego poprzednio alfabetu i tego będziemy używali w naszej nauce. Prócz „solmizacji“, używanej i u nas wyłącznie przy nauce czytania nut głosem, czyli t. zw. „solfeggjo“ (czytaj solfedżjo) wymyślili ludzie i inne sposoby — „voced.izację“, „domenizację“, „bebizację* — lecz te sposbby ustąpiły zupełnie miejsca starszej od nich „solmizacji" względnie sposobowi nazywania nut literami alfabetu.

Mamy więc 7 nazw tonów. Tych 7 nazw zupełnie wystarcza. Przypatrz się klawiaturze fortepianowej. Widzisz na niej białe i czarne klawisze. Uderz w jeden z białych klawiszy n. p. w ten, który leży przed dwoma czarnymi. Następnie policz na prawo 8 białych klawiszy. Ósmy klawisz wypadnie znów przed dwoma czarnymi. Gdy uderzysz teraz oba te klawisze razem, zauważysz, że oba te tony powstające po uderzeniu nie różnią się od siebie prawie niczem i ucho Twoje nic nie razi. Są to jakby te same tony — jeden z nich tylko jest wyższy drugi niższy. Pierwszy z nich (biały klawisz przed dwoma czarnymi) nazywa się C i drugi będzie się nazywał C. A ponieważ jest ten drugi ósmym tonem licząc od pierwszego a „ósmy“ nazywa się z łacińska „octavus“ (czytaj oktawus) mówimy, że drugi ton jest oktawą pierwszego. Takich białych klawiszy, leżących przed dwoma czarnymi, znajdziesz na fortepianie kilka. Wszystkie one nazywają się „C“ i są jeden dla drugiego oktawą. Wszystkie tony, używane w muzyce podzielono na oktawy. Oktaw jest dziewięć. Nazywają się: 1. subkontra, 2. kontra, 3. wielka, 4. mała, 5. raz kreślona, 6. dwa razy kreślona, 7. trzy razy kreślona, 8. cztery razy kreślona, 9. pięć razy kreślona.

Oznacza się te oktawy w sposób następujący:

Subkontra....................	$\underline{\underline{C}}$ $\underline{\underline{D}}$ $\underline{\underline{E}}$.$\underline{\underline{F}}$ $\underline{\underline{G}}$ $\underline{\underline{A}}$ $\underline{\underline{H}}$
Kontra..........................	1 2 I Ł ^ A H
Wielka..........................	C D E F G A H
mała..............................	c d e f g a h
raz kreślona	c^1d^1 e^1f^1 g^1 a^1 h^1
dwa razy kreślona .	c^2d^2 e^2f^2 g^2 a^2 h^2
trzy razy kreślona,	c^3d^3 e^3f^3 g^3 a^3 h^3
cztery razy kreślona	c^4d^4 e^4f^4 g^4 a^4 h^4
pięć razy kreślona .	$c^{\circ}d^5$ e^5f° g^5 a^5 h^G

Jak już powiedzieliśmy C z oktawy subkontra powstaje przy 32 pojedynczych drgnieniach w sekundzie — wobec tego kontra C ma 64 pojedynczych drgnień w sekundzie, wielkie C 128, małe c 256, raz kreślone c^1 512, dwa razy kreślone c^2 1024, trzy razy kreślone c^3 2048, cztery razy kreślone c^4 4096 a pięć razy kreślone c° 8192 pojedynczych drgnień w sekundzie.

„A“, według którego stroimy nasze instrumenty jest to „a“ z oktawy raz kreślonej: a^1 i powstaje przy 870 pojedyńczych drgnieniach na sekundę. Jest to tak zwane „a“ normalne, zaprowadzone w całym świecie muzycznym od r. 1885 po międzynarodowym kongresie rzeczoznawców. Kongres ten odbył się we Wiedniu staraniem austrjackiego ministerstwa oświaty. Na kongresie tym postanowiono, że normalnym tonem jest „a“, powstające przy 870 pojedyńczych drgnieniach w sekundzie. Przed kongresem wiedeńskim „a“ było w różnych krajach różne a nawet w tym samym kraju w różnych orkiestrach różne. Było to przedewszystkiem dla śpiewaków niewygodne i szkodliwe. N. p. w r. 1823 „a“ w teatrze włoskim miało 848 drgnień

Przypatrzmy się bliżej przykładowi b). Widzimy w basie tercję e — w sopranie i tenorze ton c — w alcie g. I w sekstowych akordach nie odstępujemy od tego, co stosowaliśmy dotychczas w stosunku do tercji — nie zdwajamy jej. W przykładzie c) widzimy w basie kwintę g — w sopranie c, w alcie g, w tenorze e. Kwinta g występuje w dwu głosach: w basie i w alcie. Jest to zupełnie dobrze i zgodnie z tem, co o kwincie dotychczas wiemy t j., że wolno ją w czterogłosowej harmonji zdwoić.

Używając w harmonizowaniu melodji akordów sekstowych — pozostajemy wierni dotychczasowym naszym zasadom. Przewrotu sekstowego używać wolno bez ograniczeń — dobrze jest jednak o to dbać, by więcej niż trzy akordy sekstowe po sobie nie następowały. Uzasadnienie tego poznasz później.

Zadanie: Napisz trjadę muzyczną wszystkich gam dur i moll w przewrocie sekstowym.

Na tonach: e, des, fis, as, ges, h, a, zbuduj akordy sekstowe, przyjmując dany ton raz za tercję wielką — drugi raz za tercję małą.

Zadania powyższe wymagają wiele pracy i czasu — pracuj nad niemi pilnie. Zadania do harmonizowania akordami sekstowymi i rozwiązanie zadań z lekcji poprzedniej podamy w następnym numerze.

Kalendarzyk muzyczny

Maj

16 - 31.

Dnia 17 maja 1050 r. w Avelano zmarł Gwidon z Arezzo (patrz artykuł: Gwidon z Arezzo).

Dnia 18 maja 1830 r. w Keszthely urodził się Karol Goldmark. Pisał: opery, symfonje, uwertury, utwory na fortepjan. Zm. 1915.

Tegoż dnia 1911 r. we Wiedniu zmarł Gustaw Mahler. Pisał opery (w młodości), pieśni — szczytem jego twórczości są symfonje. Napisał ich dziewięć. Ur. 1860 r.

Dnia 21 maja 1897 r. we Lwowie zmarł Karol Mikulską, pjanista, uczeń Chopina, 30-letni (1858 -1888) dyrektor Tow. Muz, we Lwowie. Wydał dzieła Chopina według wskazówek napisanych ręką Chopina na jego uczniowskich nutach. Prócz* tego wydał zbiór pieśni rumuńskich cyganów, ludowe pieśni polskie, francuskie, pieśni własnej kompozycji. Ur. 1821.

Dnia 22, maja 1813 r. w Lipsku urodził się Ryszard Wagner, twórca dramatu muzycznego, genjalny kompozytor. Najważniejsze jego dzieła

---

W tym samym roku w innym teatrze 855, w operze paryskiej 862, w tej samej operze w r. 1839 — 882, w r. 1855 —898, w teatrze w Lille w r. 1848 — 901 drgnień!

W orkiestrze dętej najniższy ton daje tuba B i jest nim Es. W orkiestrze symfonicznej zaś kontrabas. Tym tonem jest E z oktawy subkontra — przy około 40 drgnieniach w sekundzie. Najwyższym tonem w orkiestrze dętej jest c^5 — wydany przez pikkolinę. W symfonicznej orkiestrze najwyższy ton dają skrzypce — jest nim też c* przy 8192 drgnieniach.

Repetycja pierwsza.

(Na pytania odpowiedz pisemnie. W tym celu należy sprawić sobie jeden zwykły zeszyt. Odpowiedzi numerować, aby uniknąć przepisywania pytań. Odpowiedzi pisać atramentem lub ołówkiem atramentowym.)

1. Dlaczego tony puzonu są niższe od tonów fletu?
2. Dlaczego pierwsza struna skrzypiec (od ręki lewej) wydaje niższe tony niż struna czwarta?
3. Które instrumenty w orkiestrze dętej wydają tony wyższe a które tony niższe? — (nie nazywaj instrumentów — tylko je opisz!)
4. Jak wydobywa skrzypek na tej s a m e j strunie wyższe tony?
5. Dlaczego skrzypce rozstrajają się w czasie grania?
6. Co zrobisz, chcąc aby bębenek wydawał wyższe tony?
7. Dokończ następujące zdania:
   a) im grubsza struna, ton jest tem . . .
   b) im krótsza struna, ton jest tem . . .
   c) im luźniejsza struna, ton jest tem . . .

Następujące ćwiczenia wykonaj, o ile masz fortepian, pianino lub harmonjum:

1. Uderz c^1 (leży pośrodku klawiatury przed dwoma czarnymi klawiszami).
2. Wyszukaj a^1, F, g-.
3. Wyszukaj granice oktawy — C, c, c^1, c^s, c*, c*.

WsKazówKi.

Każdy uczący się na podstawie dotychczasowej znajomości swego instrumentu, przekona się
1. w jakiej oktawie leży większość tonów jego instrumentu,
2. ile oktaw potrafi na nim zagrać, licząc od tonu najniższego do najwyższego.

Spostrzeżenia swoje zanotuje w zeszycie. — N. p. klarnet Es 1) większość tonów w oktawach: 2) licząc od najniższego tonu ... do najwyższego .. . razem oktaw . . .

Gdy ćwiczą koledzy Twoi na instrumentach ze szkoły — przysłuchaj się jak brzmi klarnet — staraj się też nazwać klarnet, na którym ćwiczy kolega — czy jest on „B“ czy ‚Es“ klarnet.

Zapamiętaj sobie, jak brzmi waltornia, puzon, tuba.

Czy potrafisz takim głosem zaśpiewać, jakim gra obój?

Staraj się wbić sobie w pamięć „a“, które podaje obój - często powtarzaj ten ton na swoim instrumencie i zapamiętaj sobie, jak on się u Ciebie nazywa.

Na B-klarnecie będzie to h, a na Twoim instrumencie ?

Staraj się często, gdy jesteś sam, zaśpiewać sobie ten ton — ale potem skontroluj siebie. Kup sobie kamerton „a“ trąbkę lub widełki i noś przy sobie 1

są: Rienzi, Latający Hollender (Okręt-Widmo), Tannhaüser, Lohengrin, Tristan i Isolda, Złoto Renu, Walkirja, Zygfryd, Zmierzch Bogów, Mistrzowie śpiewacy Norymberscy. Wymienione są tu tylko jego opery i dramaty muzyczne. (Patrz artykuł Prof. Burkatha w Nr. 9 Muz. Wojsk.).

Dnia 23 maja 1753 r. w Fontanetto da Po urodził się Giovanni Viotti. (Szczegóły patrz Nr. 5/27 Muz. Wojsk.).

Tegoż dnia 1882 r. w Leningradzie urodził się Igor Strawiński. Pisze: balety, opery, symfonje, pieśni.

Dnia 25 maja 1909 r. w Cambo zmarł Isaak Albeniz, słynny pianista hiszpański. Napisał utwory na fortepjan, wiele pieśni, oratorjum, operetki i opery. Ur. 1860 r.

Tegoż dnia 1917 r. w miejscowości Gurek zmarł Edward Reszke, polski śpiewak, basista.

Dnia 27 maja 1799 r, w Paryżu urodził się Jacąues Halevy (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 6 27).

Dnia 28 maja 1805 r. w Madrycie zmarł Luigi Boccherini. (Patrz Muz. Wojsk. 4/27).

Tegoż dnia 1913 r, w Krakowie zmarł Aleksander Bandrowski. (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 8/27).

Dnia 29 maja 1860 r. w Camprodon urodził się Isaak Albeniz. (Patrz wyżej 25. V).

Dnia 30 maja 1794 r. w Pradze urodził się Ignacy Moscheles, pjanista. Pisa!: koncerty fortepjanowe (7), muzykę kameralną, dzieła pedagogiczne wysokiej wartości. Um. 1870 r.

Dnia 31 maja 1809 r. we Wiedniu zmarł Józef Haydn. O twórczości jego i znaczeniu napiszemy osobny artykuł.

Tegoż dnia 1840 r. w Nizzy zmarł Nicola Paganini. (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 7/26).

Wolne posady

Do orkiestry 66 p. p. potrzebni:

1. **zastępca kapelmistrza, kornecista (solista) B,** inteligentny orkiestrant — etat do st. sierż. włącznie zaw.,
2. **kornecista I B, trębacz** - etat do sierż. lubplut.,
3. **alcista lub waltornista** — etat nadterm. lub kaprala zaw. Pożądana znajomość instrumentu smyczkowego.

Zgłoszenia: Pomorze, Chełmno, 66 p. p., kapelmistrz pułku.

Potrzebni do **orkiestry 37 p. p. w Kutnie** na etat podoficerów zawodowych względnie nadterminowych:

Es klarnecista
2 B klarnecistów
I. kornecista
I. tenorzysta
(pożądane instrumenty smyczkowe)
wiolonczelista) . , , , ,
2 I. skrzypków / instrumenty dęte
1 skrzypek-solista (dyrygent).

Zgłoszenia do kapelmistrza 37 pp. p. Wł. Rulca.

---

8 pp. Leg. w Lublinie poszukuje na etat podoficera zawodowego

skrzypka-solistę
(instrument poboczny kornet I.)

Osobiście zgłaszać się należy w d-twie 8 pp. Leg. w Lublinie.

BACZNOŚĆ!

Ci PT. Prenumeratorzy, w których posiadaniu są egzemplarze „Muzyka Wojskowego" Nr. 9 z następującym chochlikiem drukarskim: **str. 16 „Telefon nr. 034 Grudziądz" zamiast „Telefon nr. 403 Grudziądz"** zechcą nam swoje egzemplarze **zwrócić wraz z podaniem dokładnego adresu, celem przekazania im premji po 10 zł.** Za zwrócone egzemplarze z powyższym błędem otrzymają ci prenumeratorzy egzemplarze bezbłędne.

PREMJE,

ogłoszone w nrze 8 „Muzyka Wojskowego" zostały wygrane przez p. Kapitana WilKuszewsKiego, kplm. 40 pp. i p. Władysława Banaszaka, elewa 68 pp., które wysyłamy równocześnie.

RedaKcja.

Odpowiedzi Redakcji

P. Reutt, plut. 50 pp. Poprawka uskuteczniona. N-ry 2 i 3 „Muzyka" bezporwrotnie wyczerpane. Mimo usilnych starań otrzymać nie mogliśmy. Cześć!

P. Bortliczek Józef, wachm. 2 p. szw. Nr. 9 „Muzyka" wysialiśmy pod podanym adresem do Iskrzyczyna. Za poparcie najserdeczniej dziękuję. Cześć!

P. Edward Krzyżanowski, prof. sem. naucz, w Łodzi. Witamy serdecznie nowego prenumeratora. Wszystkie n-ry „Muzyka Wojskowego" od 1 stycznia br. do nr. 7 włącznie w zupełności wyczerpane. Możemy służyć od połowy kwietnia tj. od n-ru 8, który też łącznie z n-rem 9 i 10 wysyłamy. Proszę o dalsze łaskawe jednanie nam przyjaciół. — Pozdrowienia!

P. kpt. Dołęgowski, kplm. 24 pp. Zapasy chwilowo wyczerpane, po ukazaniu się nowego nakładu prześlę próbki. Cześć!

P. por. Rodkiewicz, kplm. 22 pp. Marsz zostanie wysłany. W „Muzyku" ogłoszone są utwory, które mam na składzie. Niebawem wyjdzie z druku mars/, p. Chmielewicza i jeden bardzo piękny marsz żałobny Negra. Za życzenia dziękuję. Cześć!

P. prof. Burkath, Warszawa. Nr. 9 wysłany — mimo to wysyłam ponownie. Pozdrowienia!

Orkiestra 15 pp. Nowych prenumeratorów serdecznie witamy, jako naszych przyjaciół — w pracy dla dobra sztuki i podniesienia kultury muzycznej. Dla całej orkiestry 15 pp. wraz z ich przezacnym kapelmistrzem p. kant. Roseckim zasyła redakcja „Muzyka Wojskowego" serdeczne pozdrowienia.

P. kapt. Kulczycki, kapelm. 8 pp. Leg. Prenumerata wpisana* według załączonego spisu. Dziękuję za łaskawe poparcie i życziiwość.

Drukiem Zakładów Grafiez ycli W. Ku'erskiego
Grudziądz-Tuszewo.